Seregi Tamás

A szervesség fogalma Lukács György esztétikájában

Lukács György művészetfilozófiájában és esztétikájában mindig is főszerepet játszott a szervesség és az élet fogalma. Az esztétika területén ez úgy mutatkozott meg, hogy Lukács egyszerűen magasabb rendűnek tekintette az eleven szépséget a dologi szépségnél, művészetfilozófiai szinten pedig úgy, hogy meggyőződése szerint a tökéletes műalkotásnak szükségszerűen valamifajta szerves egésznek kell lennie. A két területet Lukács egymásra vetíti, ám fedésbe kerülésük korántsem jelent azonosságot, sőt éles határ húzódik közöttük. Az első ugyanis a természet, a második pedig a szellem birodalma. Két eszköze van Lukácsnak e bonyolult viszony igazolására, és mindkettő logikai. Van egyrészt az általa igencsak kedvelt paradoxon logikai alakzata. Ahogy fogalmaz, a művész feladata az, „hogy először is gondolatilag feltárja és művészi ábrázolásban megmutassa ezeket az összefüggéseket; másodszor pedig ettől elválaszthatatlanul, művészileg betakarja az absztrahálási munkát, mely az összefüggéseket felfedte – megszüntesse az absztrahálást."[1] Valami egészen mással találkozunk itt, mint amivel a korszak ontologizáló művészetelméletei kapcsán, például Henri Focillon vagy Kállai Ernő esetében. Nemcsak az ismeretelméleti probléma felvetésével, ami Lukács számára már nem intézhető el pusztán annyival, hogy bizonyos technikai eszközökre vagy a képzelet kerülőútján keresztül elért analógiára, sőt azonosságra hivatkozik (innen a „gondolatilag" kifejezés a mondatban), hanem a műalkotás szükségszerű megalkotott létének problémájával is, amelyet Focillon és Kállai háttérbe szorítanak.[2] Az már más kérdés, hogy magának Lukácsnak a megoldása is nagyon veszélyesnek tűnik – leginkább azt a 18. századtól kezdve egyre elterjedtebb művészetelméleti ideológiát eleveníti fel, amelyet Immanuel Kant úgy fogalmazott meg: „A szép művészet minden alkotásánál tudatában kell lennünk, hogy művészet, nem pedig természet; ám az alkotás formájában rejlő célszerűségnek mégis annyira szabadnak kell látszania az önkényes szabályok minden kényszerétől, mint-

[1] Lukács György: „A realizmusról van szó", in Illés László (szerk.): *Vita az expresszionizmusról*, ford. Gáspár Endre, Budapest, Lukács György Alapítvány, 1994, 171–189. o., itt: 177. o.

[2] Vö. Henri Focillon: *A formák élete. A nyugati művészet*, ford. Vajda András, Budapest, Gondolat, 1982; Kállai Ernő: *A természet rejtett arca*, Budapest, Szenci Molnár Társaság, 2001.

ha az alkotás a puszta természet alkotása volna."[3] Kant ezt a paradox tételt a zseni fogalmának értelmezésén keresztül próbálja igazolni. Lukács természetesen más utat követ, ám az igazolás módjától függetlenül egy dolog ugyanaz marad, és ez Lukács számára már valódi megoldandó problémává is válik: a látszat felbukkanása a műalkotásban. Első pillantásra ennek csak a pozitív következményei mutatkoznak meg, legfőképpen az, hogy nemcsak összeköthetővé, hanem elválaszthatóvá is válik a művészet és a természet. A káros következmények elkerülésére jó a másik logikai eszköz, amely immár nem egy puszta alakzat, hanem maga a dialektikus logika mint *közvetítés*.

A szervesség közvetítő szerepbe kerül a lukácsi rendszerben. A szellemi és az anyagi, a tudati és a dologi, az élő és az élettelen, a mesterséges és a természetes között kellene kapcsolatot teremtenie. Jól látható, hogy a feladat túl nagy, egyetlen fogalom nehezen képes ekkora fesztávokat áthidalni. Talán ezért sem dolgozza ki soha Lukács a fogalom pontos értelmezését, és talán ezért talál azonnal helyettesítőket számára, miközben persze folyamatosan használatban is tartja. Az első ilyen helyettesítő a *szép* fogalma.

A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika egy befejezetlen és Lukács életében publikálatlan mű, még a címe és a szerkezete sem egyértelmű.[4] Mindenesetre annyi valószínűsíthető, hogy tényleg két részből állt volna a szöveg, egy művészetfilozófiai és egy esztétikai részből. Még akkor is, ha Lukács az „esztétika" kifejezést nem a művészetfilozófiától élesen elkülöníthető jelentésben használja, a kettő viszonyát talán egy kisebb halmaz, a művészetfilozófia, és egy azt magában foglaló nagyobb halmaz, az esztétika viszonyaként lehetne ábrázolni. Bár ez sem egyértelműen igazolható a szövegből. A második, esztétikai részben mintha egyszerűen újrakezdődnének ugyanazok a vizsgálódások, amelyekkel a művészetfilozófiai rész kezdődik, és csak a második, „A szubjektum-objektum viszony az esztétikában" fejezetben tűnnek fel immár valóban esztétikai problémák, elsősorban az alkotás- és a befogadásesztétika témájában. Ám még itt is szigorúan a művészet területén belül mozgunk. Igazi vagy tiszta esztétikai kérdésfeltevések csak a harmadik és a negyedik fejezetben találhatóak, amelyek a szép problémájával foglalkoznak. Mindezt azért fontos hangsúlyozni, hogy lássuk, az esztétika Lukács ekkori felfogása szerint a szigorúan művészetelméleti problémák területéről való kivezetésként szolgál.

A szép fogalomtörténeti elemzésének konklúziója tulajdonképpen az, hogy amikor a szépség elnyeri a maga valódi, természetének megfelelő vagy hegeli-luk-

[3] Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*, ford. Papp Zoltán, Budapest, Osiris, 2003, 45. §, 221. sk. o. Lukács maga is hivatkozik erre a kanti szöveghelyre; vö. Lukács György: „Heidelbergi esztétika", in uő: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete*, ford. Tandori Dezső, Budapest, Magvető, 1975, 13–476. o., itt: 434. o.

[4] Az 1975-ös kiadás főcíme *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika*, a belső cím azonban már *Heidelbergi esztétika*.

ácsi nyelven *konkrét* értelmezését, abban a pillanatban már nem lehet tisztán művészeti jelenség, hanem egyfajta közvetítővé válik. Ezért kezd el Lukács „a természetnek és a művészetnek a szépség fogalmában való kibékülésé"-ről[5] beszélni. És ezért értelmezi úgy Georg Wilhelm Friedrich Hegel esztétikáját, mint amely nem tudta megvalósítani saját célját, vagyis a természeti szépnek a művészetfilozófia területéről való kizárását: „Annak oka, hogy a természeti szépségnek az esztétikából való, a rendszerbeli fejlődés megkövetelte teljes kirekesztése nem vihető keresztül, a szépségfogalomnak a szervesség fogalmával való mély rokonságában rejlik"[6] – írja. A művészet másik *eredete* tűnik fel itt egy pillanatra, nem a szubjektum önmagába zárt, formátlan élményvalósága, hanem a külső, a természeti, a világi. Ki tudja, talán az ezzel való szembesülés is hozzájárulhatott ahhoz, hogy a mű végül befejezetlenül maradt. Lukács a zavart két módon próbálja elhárítani: egyrészt elfogadja, hogy „az esztétikai anyag" a művészeti megformálásától függetlenül is rendelkezik egyfajta tárgyi szerkezettel (ez annak elismerését jelenti, hogy a művész mégsem teljesen a káoszból teremt),[7] de rögtön hozzáteszi, hogy ez a tárgyiasság mégsem képes saját erejéből beteljesülni, vagyis rászorul a művészi megformálásra,[8] másrészt – és szinte konklúzió gyanánt – megismétli azt a mű legelején már lefektetett tételét, hogy a műalkotás tökéletességének semmi köze a szépségéhez.[9]

A szépség tehát mégsem tud a szervesség igazi helyettesítőjévé válni, annak ellenére sem, hogy a valódi szépség a szerves szépség. Ha azonban jobban megnézzük Lukács szövegeit, hamar észrevehetjük, hogy szerzőnket nemcsak a szépség nem érdekli különösebben, hanem a természet sem. A szervesség, a szépséghez hasonlóan, nemhogy nem „növényi", hiába hivatkozza Friedrich Schlegel erre vonatkozó mondatát,[10] de még csak nem is állati, vagy általában testi. A szervesség

[5] Lukács: „Heidelbergi esztétika", 434. o.

[6] Id. mű, 457. o.

[7] Innen eredeztethető talán Lukács késői esztétikájának kísérlete, hogy a művészetet ne a szubjektív élményvalóságból, hanem a mindennapi életből vezesse le. Persze az ontológiai művészetszemlélet alaptörvénye itt is rögtön működésbe lép, a művészet és az élet azonnal élesen elválik egymástól, hiszen a kezdet nem az embernek a környezetéhez való viszonya, vagy az eszközkészítés, vagy a díszítés és szépítkezés, vagy a lakhely kialakítása, hanem már rögtön *a kép*: Lukács a barlangrajzok elemzésével kezdi az őskori művészetről szóló fejezetet, és azon belül is külön hangsúlyozza a horizontvonal jelentőségét. (Vö. Lukács György: *Az esztétikum sajátossága*, ford. Eörsi István, 1–2. kötet, Budapest, Magvető, 1978, 1. kötet, 446–537. o.)

[8] Lásd Lukács: „Heidelbergi esztétika", 451. o.

[9] „És nem fejezhetjük ki jobban tiszteletünket az így megragadott szépségeszme nagyszerű spekulatív mélysége és következetessége iránt, mint ha igazi rendszertani helyén próbáljuk megérteni, s elválasztjuk tőle véletlenszerű és ezért zavarokat keltő vonatkozását a művészetre mint művészetre, mint transzcendentálisan sajátos és független tárgyiasságra, ha megszabadítjuk ettől a haszontalan kölonctől." (Id. mű, 466. sk. o.)

[10] Id. mű, 434. o.

fogalma pusztán arra való, hogy Hegel konkrétumfogalmát megfossza attól az *entelekheiától*, amely azt a szellemi felé hajtja. A totalitás Lukács meggyőződése szerint valahol középen van, ahol a szellem még nem oldotta magába teljesen az anyagot. A szervesség tudományos fogalmából ezért kizárólag az önszabályozó és önmagát alkotó jellegre van szüksége, egy olyan organizmus fogalmára, amely önálló és zárt, mégis folyamatosan kapcsolatban áll a külsővel, épül belőle, növekszik, de mindig egységes marad, és ő maga ad irányt és formát ennek a növekedésnek. És persze visszahat környezetére, átalakítja, saját képére formálja azt. A szabadságra van tehát szüksége belőle, de egy olyan szabadságra, amely nem valamitől, hanem valamire való szabadság – hogy egy későbbi filozófiai ellenfelének, sőt ellenségének, Jean-Paul Sartre-nak a kifejezésével éljünk.

Egyensúlyt szeretne tehát teremteni Lukács a közvetítésben, a szépség helyett ezért válik a következő helyettesítővé a *munka* fogalma. A munka, amely cselekvés, és mint ilyen nem nélkülözhet egyfajta szubjektív mozzanatot, ugyanakkor azonban a külvilágban, az objektum oldalán, az anyag közegében zajlik. Sőt, sokkal inkább, mint általában a többi cselekvés. A munkát azonban nem olyan könnyű a művészet vagy az esztétikum részévé tenni, mint a szépséget. És valljuk be, Lukácsnak nem is igazán sikerül. Legalábbis eredeti célját nem sikerül elérnie, vagyis azt a célt, hogy ne billenjen el az egyensúly a szellem vagy a szubjektum oldala felé. Ehhez arra lett volna szükség, hogy sok kortársához hasonlóan a művészet termelési viszonyainak elemzésébe fogjon, hogy egy valódi produktivista művészetelmélet kidolgozása felé induljon el, hogy az anyagok, a technikák és a művészeti ágak kérdéseit ebből a nézőpontból kezdje el áttekinteni. Ő azonban épp az ellenkezőjét teszi: az ábrázolást állítja a művészet középpontjába, és megerősíti azt a hagyományos hierarchiát, amely a leginkább anyagtalannak és átlátszónak tűnő művészeti ágat, a nyelvi művészetet tekinti a legmagasabb rendűnek, és azon belül is a prózát, amelyben a legkevesebb *közvetlen* kifejezés, pszichikum, test, cselekvés található. Az ember Lukácsnál nem dolgozó állat, hanem dolgozó szellem. A hegeli idealizmus visszalopakodott a rendszerbe.

Egy dologra azonban mindenképpen jó volt ennek az új helyettesítőnek a bevezetése: hogy világosan láthatóvá váljon a szervesség mint közvetítő igazi hordozója, ami nem más, mint az ember. „Az ember számára azonban mindennek gyökere az ember maga" – a harmincas években már ez a Karl Marxtól vett mondat a mottója nemcsak Lukács realizmuselméletének, hanem egész filozófiájának.[11] Az ember képes leginkább a szerves létmódra, értsd olyan zárt, mégis dinamikus rendszerként működni, amely nemcsak elszenvedi a külvilág hatásait, hanem tanul is belőlük, adaptálódik a külsőhöz, sőt a maga képére formálja azt. Ugyanolyan szerves egészet alkot, vagy legalább próbál alkotni maga körül, mint ami-

[11] Lukács György: „Elbeszélés vagy leírás?", in uő: *A realizmus problémái*, ford. Gáspár Endre, Budapest, Athenaeum, 1948, 236–284. o., itt: 244. o.

lyen ő maga, humanizálja, háziasítja, lakhatóvá teszi, kiműveli a külsőt, röviden *világot alkot*. A művészet innentől kezdve ennek a világalkotásnak a legfontosabb eszközévé válik, és persze a fennálló világgal szembeni ideológiakritikai fegyverré. A műalkotás, amely eddig többé-kevésbé egy újkantiánus logikai *tárgyiasság* volt – hiába származott az élményvalóságból, és hiába volt „szerves" szerkezetű –, most valóban kiteljesedik, „saját világa" lesz, ahogy Lukács fogalmaz, és ez a világgá válás szükségszerűen külső viszonyokba kényszeríti. Így keletkezik a harmincas évek tükrözéselmélete.

A tükrözéselméletnek, talán mondanunk sem kell, ugyanannyi köze van az esztétikumhoz vagy az esztétikai szférához, mint a korábbi tárgyelméletnek, vagyis semmi. Egy részletesebb – ideológiakritikai – elemzéssel ki lehetne ugyan mutatni egyfajta „esztétikai ideált", amely ott munkál mindkettő mélyén, pontosabban utópia formájában ott hunyorog az elmélet horizontján, és amely a világ esetében a tökéletes világból, amit a műalkotásnak alkotnia, vagyis tükröznie kell, nemcsak tökéletes, hanem boldog, békés, igazságos és emberi világot teremt, ám Lukács erre explicit formában soha nem tér ki. Soha nem tematizálja és vállalja fel saját utópizmusát, hanem minden erejével elfojtani és elfedni igyekszik.

Mi a különbség aközött, ha a műalkotást egyfajta élő organizmusnak tekintjük, amely valamilyen módon, és nem feltétlenül az azonosság vagy a hasonlóság módján, megfeleltethető a világban található más élő organizmusoknak, és aközött, ha a műalkotást egyfajta világnak tekintjük, amely ugyancsak valamilyen módon megfeleltethető annak a világnak, amelyben élünk? Lukács ezt a kérdést nem teszi fel, bár elméletében több jele is van annak, hogy érzékelte a kérdés két része közötti különbséget, és a válaszból adódó következményeket. A válasz tehát úgy hangozna, hogy míg élő organizmusból sokféle és sok létezik, addig világból is mindig lehetséges ugyan sokféle, ám mindig szükségszerűen csak egyetlen egy létezik. Világból csak egy van – nem állíthatunk mást, ha a logika területéről valóban átlépünk az ontológia területére, illetve ha a kettőt nem azonosítjuk egymással, ahogy a modernségben Hegeltől egészen Alain Badiou-ig sokan tették. A világ az az egyetemes horizont, amelynek van ugyan kívülsége (ha úgy gondoljuk például, hogy mindig kötve marad az ember által észlelhetőhöz, megérthetőhöz, megismerhetőhöz), és nélkülöz minden szükségszerűséget (vagyis transzcendentális látszat, ahogy Edmund Husserl nevezi, tehát esetleges és mindig fenyegeti a káoszba való visszahullás), ám kettő vagy több ezzel együtt sem lehet belőle, mert abban az esetben mindkettő azonnal megszűnne világ lenni, és együtt alkotnának *egyetlen* világot, vagyis *az* egyetlen világot. *Lehetséges* világok léteznek természetesen, de ezek a világok nem *léteznek,* és csak úgy tudnának létezni, ha nem a létező világ *mellett,* hanem *helyette* léteznének.

Az élő organizmusnak való megfeleltetésnél ez a probléma nem bukkan fel, hiszen abból egyébként is eleve mindig több van. És éppen ezért képes az organizmus analógiájára készült műalkotás jobban elszakadni a meglévőtől. Ha azonban

a műalkotás *világ*, akkor tükröznie kell, mást nem tehet.[12] És éppen azért kell tükröznie, mert mégsem képes az lenni. A műalkotás – Marc Richir fogalma tökéletesen alkalmazható itt – csak ontológiai szimulakrumot tud teremteni, de az is csak egy önmaga elé vetített ideál marad, amelyik tulajdonképpen soha nem valósul meg. Lukács tehát érzékeli a problémát, ezért nem elégszik meg azzal, hogy a valóságot pusztán a felszínnel szembeállított mélységben keresse – ahogy Kállai tette. Ez a valóságfogalom is nagyon fontos számára természetesen, és a mélységben is az egészet, az igazi világot keresi, bízva a lényeg összetartó erejében a felszín szétszórt, véletlenszerű, szubjektív, részleges jellegével szemben (naturalizmus, impresszionizmus, dokumentarizmus), ám be kell vezetnie egy másik valóságfogalmat is, amely nem vertikális, hanem horizontális, és a rész-egész viszony alapozza meg. „Leninnek az átalakító gyakorlatról szóló elmélete éppen annak a ténynek elismerésén alapszik, hogy a valóság mindig gazdagabb és sokrétűbb a róla kialakítható legjobb és legteljesebb elméletnél" – mondja immár a harmincas években.[13] Egyszerűen fogalmazva: a valóság az, ami mindig több. Ami nagyobb, mint amit át tudunk fogni, ami kimeríthetetlen, ami mindig képes meglepetést okozni, akár traumatizálni is. A valós az, amit nem vársz – Henri Maldiney kezdi majd elterjeszteni az ötvenes évektől ezt a valóságfogalmat, amely azután nagy karriert fut be elsősorban a fenomenológia és a pszichoanalízis képviselőinél. Ezzel nemcsak még mélyebbre kerül a valóság a korábbiakhoz képest, hanem a lényeggel való kapcsolata is bizonytalanná válik. Ami azonban biztosan kijelenthető, és a mi szempontunkból fontosabb is, hogy megszűnik az egésszel való azonossága. Az egész, a totalitás ideológiává válik, a valóság az egyedibe, a kivételesbe helyeződik át. Sartre művészetelméleténél eklatánsabb példát keresnünk sem kell az egésznek ideológiaként való leleplezésére.[14]

Az extenzió problémája veti tehát vissza Lukácsot a műalkotás szerkezetének és egységének kérdéséhez, mondhatni, a poétikai kérdésekhez. A felszín-mélység probléma önmagában még nem okozna ilyen zavart, ott inkább csak az időbeliség kérdése vetődhetne fel, közelebbről az, hogyan kerüljük el a mélység *időtlen* lényeggé változását. Itt azonban valódi rész-egész viszony keletkezik. És még csak a szimbólum-allegória megkülönböztetés sem hívható segítségül, mert abban az

[12] A későbbi ontológiai művészetelméletek, például Paul Ricœur elmélete, tárgyalják is ezt a problémát. Ricœur a science fiction műfaját hozza szóba, amikor arról beszél, hogy a műalkotásnak mint valamifajta képzeletbeli variációnak szükségszerűen ezt a világot, vagy az iménti kifejezéssel élve *a* világot kell variálnia. Lehetséges persze túllépni az ontológia határán, és átlépni a logika területére, ám ezzel – Ricœur szerint – a művészet területét is elhagyjuk: a science fiction (természetesen annak ideális változatában) már csak egyfajta *puzzling case* és puszta gondolatkísérlet. (Vö. Paul Ricœur: *Soi-même comme un autre*, Párizs, Seuil, 1990, 178–180. o.)

[13] Lukács György: „A művészet és az objektív igazság", in uő: *A realizmus problémái*, 19–64. o., itt: 23. o.

[14] Lásd Jean-Paul Sartre: *Mi az irodalom?*, ford. Nagy Géza – Vígh Árpád, Budapest, Gondolat, 1969.

esetben is fel kellene vetni a szimbólum extenziójának kérdését. Ráadásul Lukács következetesen – és a (szocialista) realizmus korabeli elméletíróival való egyáltalán nem veszélytelen konfliktust is vállalva – intenziópárti. *A művészet és az objektív igazság* című tanulmányában egyértelműen leszögezi: „Ebben az értelemben a legkisebb dal ugyanolyan intenzív totalitás, mint a leghatalmasabb eposz."[15] Az extenzió követelését vagy az extenzió iránti vágyat mégsem lehet teljesen elfojtani. Mégsem *ugyanolyan* intenzív totalitás a dal és az eposz. És ez megint nem a felszín és a mélység problémája. A képzőművészetek egészét még el lehetett utasítani azzal, hogy azok a felszín megragadásánál nem képesek továbbjutni, itt azonban már az irodalmon belül mozgunk. Mégis csak jobb, ha nagy a tér (és az idő) az irodalmi műben, mint ha túlságosan szűkös. Így legitimálja Lukács a regény műfaját, így kerül a regény a műfaji hierarchia csúcsára. A regénynek ugyanolyan világa van, mint a dalnak, csak nagyobb.

Az érvek cseppet sem meggyőzőek, még akkor sem, ha intuitív szinten nem tudunk nem igazat adni Lukácsnak. Az érvelés viszont tényleg nem kielégítő. És a probléma csak másik problémát szül. Sőt, rögtön kettőt. Két olyan problémát, amelyek azóta is az ontológiai művészetszemlélet legnagyobb problémái maradtak. Az első úgy hangzik: hogyan gátoljuk meg, hogy az extenzió a végtelenségig táguljon, és felszámolja magát a műalkotást és a művészetet? Lukács itt hívja segítségül a közvetítés hordozóját, az embert. Az ember az, aki végső soron meghatározza minden műalkotás *léptékét*. Hiszen az ember az, és csak az ember, akinek világa van. Ez a megoldás egyébként szinte kezelhetetlenné teszi a korszak művészetének számtalan jelenségét, és nagy felháborodást kelt majd a hatvanas évek antihumanizmusától kezdve egészen korunk poszthumanizmusáig terjedően rengeteg gondolkodónál, de most nem ez a fontos. Hanem az a második probléma, amelyet az első maga teremt, és már Lukács számára is: hogyan őrizhető meg a világ(ábrázolás) *objektív igazsága*, ha azt az emberhez kötjük, ha mindent csak az emberi nézőpontból vagyunk hajlandóak szemlélni? Csak egy lehetőség van, előre kell menekülni, és Lukács ezt meg is teszi: mindent ki kell vetni a külsőbe, át kell adni a világnak a megismerés és az alkotás minden hatalmát. „A lényeg kiválasztását az ember szubjektív és objektív világában az élet maga hajtotta végre. Az epikus, aki egy emberi sorsot vagy különböző embersorsok szövedékét a végpontról visszatekintve beszéli el, a lényegesnek ezt az élettől magától végrehajtott kiválasztását teszi világossá és érthetővé az olvasó számára" – hangzik a végső konklúzió.[16] Így adja át a helyét a szervesség mint közvetítő a műalkotásnak mint a szervesség közvetítőjének.

[15] Lukács: „A művészet és az objektív igazság", 32. o.
[16] Lukács: „Elbeszélés vagy leírás?", 255. o.